中国传统笙的十二律实践

景蔚岗

《周礼·春官·笙师》载:“笙师掌教吹竽、笙、埙、籥、箫、篪、笛、管,舂牍、应、雅,以教祴乐。凡祭祀、飨、射,共其钟笙之乐,燕乐亦如之。”[1]笙师既是众吹管乐器和打击乐器乐员的教师,也是领导众吹管乐器和打击乐器参加祭祀、飨射、燕乐演奏的官员。笙师只有精通乐律,乐艺超人,才堪当此技术性很强的职务。《韩非子·解老第十二》云:“竽也者,五声之长也,故竽先则钟瑟皆随,竽唱则诸乐皆和。”[2]马端临《文献通考·乐考十一》引汉代《乐法图》云:“吹竽有以知法度。竽音调,则数度得矣。”[3]笙竽以其音律固定、律声相和被尊为五声之长,其以耳齐音之简便生律方法,法度易知,数度易得,所以笙竽得到时人重视。在卷帙浩繁的典籍中,笙竽以耳齐音之简便生律方法却只字无载。就像黄翔鹏先生所指出的,历史上执笔撰史书者不谙乐律、不识精华,在一些无法通解甚至被严重歪曲了的音乐史料上,或者在多而不当的繁琐罗列上徒占篇幅,真正有价值的乐工、乐家之学,对历史上音乐实践的正确解释却几乎不见记载。从传统音乐实践中发现真正有价值的理论,正确解释历史上音乐实践的真实情况,就显得格外重要。

张振涛指出:“随着青铜时代的消亡,先秦宫廷乐队中具有众器之首、至高无上地位的编钟、编磬,渐致失去了它的定律地位而最终灭绝。但在先秦的钟磬乐队中就以‘钟笙’、‘笙磬’并提的笙,却一脉赓续,绵延未断。而且因其以簧、以管双重性能定律的稳定性,它在乐队中充任应律乐器的地位,未因时代的变化、乐器组合的变化而始终保持着。”[4]

笙从远古出现至今,基本器形稳定,贯穿了数千年华夏音乐文化发展的过程,其中有历史文化的原因,更重要的是乐器自身的品质。杨荫浏先生说:“(周以前)匏属乐器,似已能利用管之长短,使不同簧片与不同长度之气柱,发生共鸣作用,以发出不同之音高。这更是极大之发明。虽古人之乐器,大都成于摸索所得之经验,未必能如今日学者之先有科学基础,后得科学解释,然在实际上,有此经验则乐队系统之形成,已是可能的事。”[5]笙作为传统乐器中理想的和声应律乐器,只有十二律齐备才可能旋宫转调。那么历史上是否产生过这样的笙?这样的笙可能产生在哪个时代?这样的笙应该具备多少簧?用什么生律法才能生全十二律?这几个主要问题需要进一步探讨。

一、十二律笙的产生时代

郑司农(?—83)为《周礼·笙师》注:“竽三十六簧,笙十三簧。”《隋书·音乐志》:“笙列

---

① 李学勤主编《周礼注疏》,北京大学出版社1999年版,第626—628页。

② 周钟灵、施孝适、许惟贤主编《韩非子索引》,中华书局1982年版,第769页。

③(元)马端临《文献通考·乐考十一》,中华书局1986年版,第1222页。

④ 张振涛《笙管音位的乐律学研究》,山东文艺出版社2002年版,第5页。

⑤ 杨荫浏《中国音乐史纲》,上海万叶书店1952年版,第71—72页。

十九管于匏内，施簧而吹之。’陈旸《乐书·十七管笙》：“《唐乐图》所传十七管之笙，通黄钟二均声，清乐用之。”五代宝俨《上治道事宜疏》：“伏请命博通之士，上自五帝，迄于圣朝，凡乐章沿革，总次编录。凡三弦之通，七弦之琴，十三弦之筝，二十弦之离，二十五弦之瑟，三漏之籥，六漏之篙，七漏之笛，八漏之箎，十三管之和，十七管之笙，十九管之巢，二十三管之箫，皆列谱记，对而合之，类从声等，虽异必通，编于历代乐录之后，永为定式，名之《大周正乐》，俾乐寺掌之，依文教习，务在齐肃。”[⑥]陈旸《乐书·义管笙》：“大乐所传之笙，并十七簧。旧外设二管不定置，谓之义管，每变均易调则更用之。’陈旸《乐书》卷131：“圣朝太乐诸工以竽、巢、笙并为一器，率取胡部十七管笙为之。”从上述文献看来，周代有13簧笙，隋代有19簧笙，唐代有17簧笙。五代时期13簧笙、17簧笙、19簧笙兼而有之，宋代以后17簧笙渐成主流。现在所见笙管乐队中使用的笙也都是17管。

曾侯乙墓出土公元前400多年的12管、14管和18管笙三种。笙管上端开有音窗，下端开有指孔，管脚有长方形簧槽，置芦竹簧，簧舌上残留点簧物[⑦]，这是确凿的实用乐器。可惜笙管腐蚀严重，不能提供确切的音律设置情况。从上古时期已经具备的乐器制作工艺技术来讲，既可以有36簧的竽，17簧的笙也就完全有可能。36簧的竽至今未有实物出土，长沙马王堆3号汉墓出土西汉早期的26簧实用竽，马王堆1号墓出土26管明器竽和有十二律墨书律名的12管竽律。12管竽律虽属明器，可以印证26管竽可能是十二律齐备的乐器，而且已经有标准律高的观念。用标准律管调竽律是为了众器合乐的实践需要。现在民间笙师调笙律的第一步，就是把笙上母律大尺先与笛管筒音调谐，再依大尺为基准序次调出十二律。寻常操作举止，反映出笛管在先、笙管在后的上古信息和数千年的文化传统。作为五声之长的竽笙，音律不得马虎，否则诸乐皆不和。如此，笙竽类乐器自然会得到上古乐官、乐工的格外重视。

周代是上古时期集前代音乐文化之大成的巅峰期。中国特有的十二律名、七律、五声、十二管旋相为宫在周代就有明确的文献记载。《国语·周语下》周景王23年(前522)伶州鸠论乐时就悉数道出十二律名和对七律的阐述：“自鹑及驷七列也，南北之揆七同也。凡人神以数合之，以声诏之。数合声和，然后可同也。故以七同其数，而以律和其声，于是乎有七律。”[⑧]《周礼·春官》：“大师掌六律六同，以合阴阳之声。阳声：黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射；阴声：大吕、应钟、南吕、函钟、小吕、夹钟。皆文之以五声：宫、商、角、徵、羽。皆播之以八音：金、石、土、革、丝、木、匏、竹。”[⑨]《礼记·礼运》：“五行、四时、十二月，还相为本也。五声、六律、十二管，还相为宫也。”[⑩]杨荫浏先生认为：“周代是中国古代文化经过大封建统治者淘汰综合的时期。在音乐方面，经这一时期淘汰综合的结果，差不多便成为后来复古学者们所集中目标的对象的整个。这非但在乐调方面是如此，在乐器乐律等其他方面，也是如此。”[⑪]

周代礼乐事务被认为事关国家长治久安，礼乐制度体系化，成为维护宗法等级制度的有效文化手段。从反映周代官制的典籍《周礼》，可以了解到周代礼乐事务分工周详，职

⑥(清)董诰等编、孙映逵等点校《全唐文》卷863，山西教育出版社2002年版，第5332页。

⑦ 李纯一在《中国上古出土乐器综论》第413页提及簧舌上有点簧物，《中国音乐文物大系·湖北卷》未提及簧舌上点簧物。

⑧ 薛安勤、王连生注释《国语译注》，吉林文史出版社1991年版，第138页。

⑨ 同注①，第607页。

⑩ 李志敏主编《四书五经》卷4，北京：中国言实出版社2002年版，第975页。

⑪ 同注⑤，第30页。

责分明，且都委任专职官员操掌。《周礼·春官》："大司乐掌成均之法，以治建国之学政，而合国之子弟焉。"郑司农云："均，调也。乐师主调其音，大司乐主受此成事已调之乐。"乃分乐而序之，以祭，以享，以祀。乃奏黄钟，歌大吕，舞《云门》，以祀天神。乃奏大蔟，歌应钟，舞《咸池》，以祭地祇。乃奏姑洗，歌南吕，舞《大韶》，以祀四望。乃奏蕤宾，歌函钟，舞《大夏》，以祭山川。乃奏夷则，歌小吕，舞《大濩》，以享先妣。乃奏无射，歌夹钟，舞《大武》，以享先祖。"凡乐，圜钟为宫，黄钟为角，大蔟为徵，姑洗为羽，靁鼓靁鼗，孤竹之管，云和之琴瑟，《云门》之舞，冬日至，于地上之圜丘奏之，若乐六变，则天神皆降，可得而礼矣。凡乐，函钟为宫，大蔟为角，姑洗为徵，南吕为羽，灵鼓灵鼗，孙竹之管，空桑之琴瑟，《咸池》之舞，夏日至，于泽中之方丘奏之，若乐八变，则地祇皆出，可得而礼矣。凡乐，黄钟为宫，大吕为角，大蔟为徵，应钟为羽，路鼓路鼗，阴竹之管，龙门之琴瑟，《九德》之歌，《九韶》之舞，于宗庙之中奏之，若乐九变，则人鬼可得而礼矣。凡乐事，大祭祀宿县，遂以声展之。"⑫大司乐掌管礼乐的成均之法是根本，成均之法立，十二律方能出，才能适应祭祀礼乐中十二律旋相为宫的需要。大司乐同时掌管国之子弟的诗书礼乐教学。孙诒让云："乐虽为六艺之一端，而此官掌治大学之政，其教以通陔三物，不徒教乐也。"⑬"三物"即六德、六行、六艺，诗书礼乐以造士，大司乐不但要精于乐律还要谙熟诗书，才堪当此任。

周代有依据律高标准制作乐器的专家"典同"。《周礼·春官》："典同掌六律六同之和，以辨天地四方阴阳之声，以为乐器。……凡为乐器，以十有二律为之数度，以十有二声为之齐量。凡和乐亦如之。"⑭中间略去所言十二种病钟文字，与笙无涉。笙作为礼乐中的重要乐器，文中"凡为乐器"、"凡和乐"是包括竽笙在内的。

周代乐律学理论和实践之所以高度发达，有国家礼乐制度的深刻政治背景。国家礼乐活动的需要，对十二律成均之法和十二律旋相为宫之实践提出了政治要求，建立了相应的官职制度，专业分工详明，各司其职，以保障礼乐制度的正常实施。周代出现宫廷乐律学理论家（师旷、伶州鸠等）、主管官吏（大司乐、乐师、大胥、小胥、大师、小师等）、制作乐器的专家（典同）、乐队中的声部长（磬师、钟师、笙师、镈师等），组成理论和实践紧密结合的、职责有序的国家礼乐活动的组织机构。已出土的周代青铜编钟之丰富，可见国家在经济生产水平有限的条件下，对礼乐制度的重视程度。其人力、财力的投入是空前绝后的。上古笙竽类乐器用材取自匏竹，制作工艺简单，用经验性的以耳齐音法调律，只要有好的音律听觉，凭借严谨的生律方法，就能保证音律的准确性。有一定的技术标准规范，笙竽类乐器在礼乐乐队中就可能广泛运用。综上考述，周代完全具备了产生十二律齐备的笙竽类乐器所需要的物质、理论、技术、实践等基本条件。

二、17管笙十二律齐备

现在尚存的传统笙管乐中，普遍使用17管笙，即便如西安城隍庙的平调笙仅10管有簧，7管无簧，也保留17管笙器型不变，可见17管笙在笙管乐中的地位。有的民间乐社配置残缺，或缺笛子，或缺管子，但是很少见哪家乐社缺笙。河南豫剧使用14管方笙，但是河南豫剧不属于笙管乐系。山东地区也曾有14管方笙流传，不详是何种乐系使用，目前已经很少见到了。张振涛认为17管笙是源自汉魏南北朝时期。日本奈良正仓院中收藏的6件笙竽都是17管，从登记乐器的《献物帐》

⑫ 同注①，第573—590页。

⑬ 孙诒让《周礼正义》卷42《大司乐》，中华书局1987年版，第7册，第1721页。

⑭ 同注①，第619—622页。

上的时间'天平胜宝八岁('756)判断,当属唐代遗物。宋代太乐诸工把竽、巢、和都改为17管,统称为笙。17管笙在中国古代笙竽类乐器中是长兴不衰,现在其他管数的笙在民间都已经消失了,也唯有17管笙在民间广泛长久流传。把17管笙的流布现状和历史情况联系起来,17管笙之所以始终是笙管乐中的核心应律乐器,其中自有深层的原因。

晋北阳高上梁源村正一教传人李青师傅收藏的祖传道教音乐字谱抄本《神曲全部》末页,附有世传的'点笙合音单'。僧人玄平师傅收藏的五台山台外公主寺(地处繁峙县境内)传世的佛乐字谱抄本《曲本日用》中,也抄有"各笙单"。"点笙合音单'和'各笙单'的内容都是点笙调律时所用方法的具体提示。这部分材料在笔者硕士学位论文《晋北笙管乐字谱考索》(1988)中已经粗略提及,其中诸多细节当时未尽详明。

晋北民间口传的'点笙合音法'和《神曲全部》、《曲本日用》中附录的方法是相同的。笔者将其概括为"笙·母律居中八五度调律法"⑮。这一传统调律法不见典籍记载,学人没有对它关注,但是它对于揭示17管笙的奥秘、重新审视中国古代乐律学理论和实践的发展却具有重要学术意义。

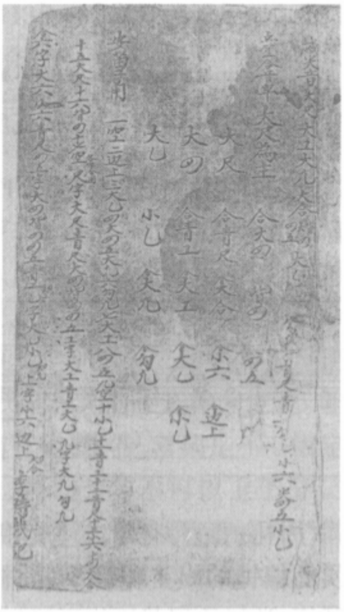


图1《神曲全部》"点笙合音单"

图2《曲本日用》"各笙单"

朱载堉对民间点笙匠给予很高评价:"世间惟点笙匠颇能知音。盖笙簧之子母配合,若非知音则不能调。欲审新律协否,赖此辈以决之。"⑯民间点笙匠、笙师大都耳音精细,多能熟练调谐笙律。1988年,笔者在晋北实地采录了五台山塔院寺笙师圣达、五台山菩萨顶笙师嘎登、五台山台外秘密寺笙师玄平、五台县田家岗村笙师田元喜、阳高县上梁源村道乐班笙师李青等实际演奏所用笙的音律,在中国艺术研究院音乐研究所声学实验室进行了测音。测音数据反映出,晋北笙律的五度相

⑮ 景蔚岗《晋北笙管乐字谱考索》,中国艺术研究院研究生部油印,1988年,第38页。

⑯(明)朱载堉《律学新说·卷一·吹律第八》,冯文慈点注,人民音乐出版社1986年版,第43页。

生律有明显的十二平均律倾向。[17]参照十二平均律音分值标准检视五位笙师所用笙的音律，圣达师笙律各音与母音大尺最大音分差小于10音分;玄平师笙律各音与母音大尺最大音分差小于6音分；嘎登师笙律各音与母音大尺最大音分差小于11音分;李青师笙律各音与母音大尺最大音分差小于13音分;田元喜师笙律各音与母音大尺最大音分差小于8音分。这样的音律是完全可以满足旋相为宫之实践需要的。这几位笙师不识古代律吕名义,不晓西洋乐理ABCD,只用师传的"母律居中八五度调律法"调谐笙律,他们的调律法完全是传统的、经验型的。民间有笙匠开始用乐器店出售的校音器调谐笙律，民间使用的17管笙也大多已经十二律不齐备,传统的"母律居中八五度调律法"也正在被人们日渐淡忘,幸有民间字谱抄本把它记载下来。

传统笙管乐可能已有数千年的十二律的艺术实践，这种实践是经验性的和富于求实理念的,其中没有玄深的理论,没有独尊黄钟的迂腐,也不需要繁复琐细的数学演算,它只需要人的听觉本能和勇于实践探索的聪慧。中国的祖先是智慧的,他们深谙"乐不过以听耳"的道理,总结出"耳之察和也,在清浊之间。其察清浊也,不过一人之所胜"(《国语·周语下》)。朱载堉对京房等贬词过甚,对民间点笙匠却颇加赞誉,是他求真求实的卓识使然。蔡邕《月令章句》云"古之为钟律者,以耳齐其声,后人不能,则假数以正其度,度数正,则音也正矣。以度量者可以文载、口传、与众共知,然不如耳决之明也",真是一语破的。音乐实践是中国古代乐律学的灵魂，乐工以简驭繁之学是中国古代乐律学理论中的精髓。乐工不拘泥"黄钟之宫，律吕之本",也不懂2的12次方根和2的24次方根是什么意思,他们却可以凭听觉,在一攒17管笙上用"母律居中八五度调律法"有序生全十二律,并在十二律上旋相为宫演奏。

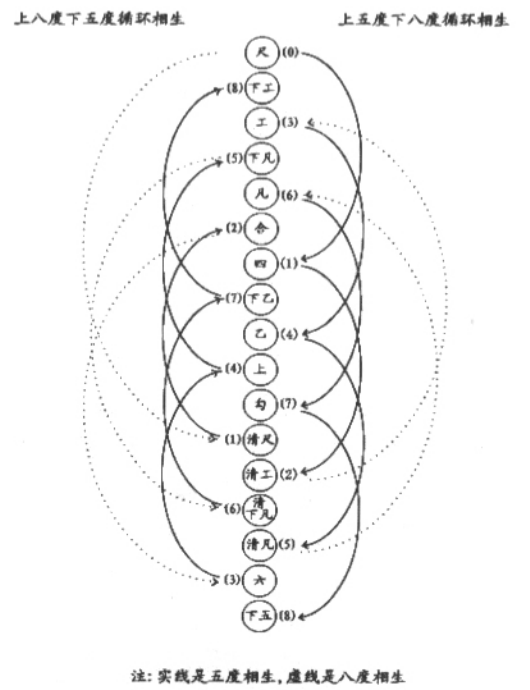
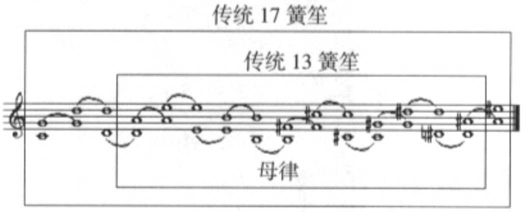


图3　传统17管笙母律居中八五度调律示意图

十二律生律位次及传统17簧笙、13簧笙音律示意图:



《周礼·春官》有十二律旋相为宫的记载,曾侯乙编钟的出土印证了《周礼·春官》所言之可信,类似的记载历代不绝如缕。《礼记·礼运》"五声、六律、十二管,还相为宫也";《隋书·音乐中》"译遂因其所捻琵琶,弦柱相饮为均。推演其声,更立七均,合成十二,以应十二律。律有七音,音立一调,故成七调。十二律合八十四调,旋转相交,尽皆和合";《隋书·万宝常传》"(宝常)并撰《乐谱》六十四卷,具论八

[17] 测音记录存档于中国艺术研究院音乐研究所声学实验室。测音数据和音分值比较表参见景蔚岗《晋北笙管乐字谱考索》,第41—47页。

音旋相为宫之法，改弦易柱之变，为八十四调”。[18]这些记载非空穴来风，有乐工十二律旋相为宫的实践，才会有如上的星散记载。17管笙之所以是17管，后世笙管乐队中的笙几乎全是17管，17管笙是笙管乐十二律实践之重要论据。

沈括（1031—1095）《梦溪笔谈·燕乐十五声》云：

今燕乐只以合字配黄钟，下四字配大吕，高四字配太簇，下一字配夹钟，高一字配姑洗，上字配中吕，勾字配蕤宾，尺字配林钟，下工字配夷则，高工字配南吕，下凡字配无射，高凡字配应钟，六字配黄钟清，五字配大吕清，高五字配太簇清，紧五字配夹钟清。[19]

蔡元定（1135—1198）《燕乐原辩》云：

黄钟用“合”字，大吕、太簇用“四”字，夹钟、姑洗用“一”字，夷则、南吕用“工”字，无射、应钟用“凡”字，各以上下分为清浊。其中吕、蕤宾、林钟不可以上下分，中吕用“上”字，蕤宾用“勾”字，林钟用“尺”字。其黄钟清用“六”字，大吕、太簇、夹钟清各用“五”字，而以上、下、紧别之。[20]

沈括、蔡元定都把十二律名与工尺谱字联系起来，而民间未闻有十二律名之说。笙管乐工尺谱字与音律、乐器、宫调是一一固定对应的关系，尺、合、上、勾不可以上下分，工、凡、四、一各以上下分，看似简陋的八个谱字隐喻着完全的十二律。

依据“合”字音高为E，笙律17个工尺谱字由低到高的排列顺序为：大尺B_4、下工C_5、大工$^{\#}C_5$、下凡D_5、大凡$^{\#}D_5$、大合E_5、大四$^{\#}F_5$、下乙G_5、大乙$^{\#}G_5$、大上A_5、勾$^{\#}A_5$、清尺B_5、清工$^{\#}C_6$、清下凡D_6、清凡$^{\#}D_6$、小六E_6、下五F_6。17谱字的音域B_4至F_6，恰恰是最适合人声歌唱的音域。

笙律工尺谱字的高低八度区分和小二度上下之分，民间有各种不同的俗称。“下工”又称“亚工”[21]、“低工”、“背工”；“大工”、“大凡”、“大四”、“大乙”又称“高工”、“高凡”、高四、“高乙”；“下凡”又称“亚凡”、“低凡”、“背凡”；“大四”又称“高四”、“四五”；“下乙”又称“下一”、“亚乙”、“低乙”、“背乙”；“勾”又称“勾凡”；“清”、“小”是高八度的标志，也称“尖”，如“清尺”、“小六”，有称“尖尺”、“尖六”；“下五”又称“下四”、“背四”、“低四”、“四五”；“清凡”又称“小乙”。这些谱字名叫有别，实则相同。

三、乐工十二律实践与历代律名变易

1988年，笔者注意到晋北僧道俗各派笙管乐的“合”字（黄钟）音高基本稳定在D至E这一现象，联系了山西地区已经出土的几件新石器时期陶埙的测音结果，以及杨荫浏先生对中古时期黄钟律高的基本推定，认为“晋北笙律的绝对高度有久远的传统。晋北笙律正如（山西）侯马13号墓出土的先秦青铜编钟音阶中没有mi，与诸多山西、陕西传统民歌音阶中缺mi不是偶然率合，显示出三晋地方文化深厚的历史渊源和稳定形态”[22]。张振涛对中国北方地区笙管乐系的17管笙进行大范围的调查之后，发现各地乐社的成套乐器也不约而同地遵循着“合”字（黄钟律）标准音高为E（^{b}E）的传统。张振涛提出：“这确实是一个耐人寻味的问题。这一现象可以帮助今天的研究者追溯古代黄钟律高的历史发展轨迹，如同乐律学史的研究得益于中国古代独特的定音乐器‘编钟、编磬’一样。”[23]

---

⑱ 修海林编著《中国古代音乐史料集》，世界图书出版公司2000年版，第256、267页。

⑲ 中央民族学院艺术系文艺理论组《〈梦溪笔谈〉音乐部分注释》，人民音乐出版社1979年版，第64页。

⑳ 《宋史·乐志》，中华书局点校本1977年版，第3346页。

㉑ 民间俗写“哑工”、“哑乙”、“哑凡”、“哑四”等，朱载堉《律学新说》也从俗写。表示比“工”、“乙”、“凡”、“四”低一律。“哑”是“亚”的讹误。正确写法应是陈旸所写“亚工”、“亚乙”、“亚凡”、“亚四”等。亚，次于、靠近、低垂之义；哑，由于生理功能或疾病失去言语功能，引申义为不说话、不发声。

㉒ 同注⑮，第47页。

㉓ 同注④，第157页。

"律也者,本之人声"(《律吕精义·内篇五》),古代音律的绝对高度一定与人的听觉和嗓音生理有微妙的因果关系,17 簧笙的音域与人声歌唱的自然音域完全相当就是佐证。把人声歌唱的自然音域和中国传统音乐五正声主调的乐学规律联系起来,黄钟律高为 E 的笙管乐本调 B 徵(尺为徵)、#C 羽(工为羽)、E 宫(合为宫)、#F 商(四为商)、#G 角(乙为角)都是很适合普通人声歌唱的调高。人嗓音域有限,律调太高则揭不起,太下则拽不出,黄钟律高为 E,不高不下正适合人声音域。笙管乐的黄钟律音高稳定与其兼为歌唱伴奏有重要干系。景祐中,李照新乐比旧乐下三律。"太常歌工病其太浊,歌不成声,私赂铸工,使减铜齐,而声稍清,歌乃协,而照卒莫之辨。"(《宋史·乐志》)这是宋廷修改律高,而新乐律高与人声音域不符,招致歌工设法抵制的实例。

从曾侯乙编钟音律的音域情况,反映出华夏族古人与今人的听觉生理并无大的差异。法国学者苦朗(M.Courant)1912 年在专著《中国雅乐历史研究》(Essai Historique Sur La Musique Classique des Chinois)中将中国雅乐黄钟律音高定为 e^1㉔;田边尚雄计算中国黄钟律管的振动数为 327Hz,相当 e^1㉕;曲阜至今保存的康熙五十二年(1713)朝廷制造的编钟,黄钟律音高 e^2-㉖。中国历史博物馆收藏清代十二律管,黄钟律管音高 e^2-6。张振涛统计了 30 家京畿地区音乐会笙管乐的律高情况,其中黄钟音"合"字为 E 的有 13 家,"合"字为 bE 的有 10 家,"合"字为 D 的有 5 家,"合"字为 F 的有 2 家(北京智化寺和河北固安县屈家营音乐会)。㉗智化寺从古代遗传下来的云锣,"六"字锣的实际音高比 F 要低,把智化寺京音乐"合"字厘定为 F,或许有高就之嫌。晋北笙管乐"合"字为 E 最为普遍,五台山青庙笙管乐"合"字为 D^+,黄庙笙管乐"合"字为 $\#D^-$,是属少数。传统笙管乐黄钟律音高在中国北方较大地区呈现出一致,现象背后一定有历史文化的缘由。

从笙律的稳定性推度,历代宫廷修乐定律的行为可能对乐工实践并没有产生本质的干预,乐工可能是以不变应万变的。北宋景祐中李照新律被乐工从中抵制,不是孤例,只是官史记下的冰山一角。十二律俱在乐工实践中,乐工要在恰当的音域歌唱,要用熟练的技法演奏熟悉的乐器,要旋宫转调,十二律怎么可能变来变去呢?十二律不会改变,历代皇朝变来变去的只是十二律的名分而已。隋代以来,在皇帝面前论乐者多是别有心机的政客,对实践中的情形既不了解也不关心,本来不懂又要装懂,花费心思标新立异,只图媚上取宠。能得到历代皇帝赏识的也都是些苏夔之流对音乐实践无甚相关的花言巧语,像伶工万宝常所言——真正对音乐实践有益的话,皇帝倒是听不进去的。"天然识乐不及宝常远矣"的郑译、何妥、卢贲、苏夔、萧吉之辈"撰著乐书,皆为当世所用",宝常"具论八音旋相为宫之法,改弦易柱之变,为八十四调"的《乐谱》六十四卷,却被焚之成灰。对宫廷乐书的纪实性、学术价值不可高估,对乐工之学千万不可小觑。

张振涛指出:"由于幅员辽阔,情况复杂,在交通不便的古代社会,任何一个王朝都远未具备在全国范围内统一黄钟律高的能力。"㉘古代十二律都有既定的音高,这是艺术实践的基础。具体某一律是什么名分,存在地区、朝代的差异。曾侯乙编钟铭文就反映出东周各国的黄钟律音高是不相同的:曾律黄钟 bA,周律黄钟 A,楚律黄钟 B,申律黄钟 #F。㉙各国

㉔ 王光祈《中国音乐史》,音乐出版社 1957年版,第 40 页。

㉕ 同注㉔,第 58 页。

㉖ 江帆、艾春华《中国历代孔庙雅乐》,中国国际广播出版社 2001 年版,第 253 页。

㉗ 同注④,第 159 页。

㉘ 同注④,第 166 页。

㉙ 崔宪《曾侯乙编钟钟铭校释及其律学研究》,人民音乐出版社 1997 年版,第 147 页。

律名不同，但是都在十二律的框架中，只是某一律在某一国或某一时期的名称不相同而已。周代肇始的十二律实践综合了远古的艺术经验，形成了完整的乐律学统系。这个统系并没有因为历代封建王朝的更迭、黄钟名分的移位而发生实质性改变。假设杨荫浏先生推定的中古时期历代黄钟律音高都是事实，在笙管乐的十二律体系中也都可以得到合理的诠释。汉刘歆律黄钟、隋大业中黄钟律乃笙管乐亚乙调宫音；汉代蔡邕铜籥律黄钟、北周前律黄钟、万宝常水尺律黄钟、唐教坊乐黄钟乃笙管乐本调宫音；魏杜夔律黄钟、宋齐梁陈四代律黄钟、北周后律黄钟、隋开皇初年律黄钟、唐贞观雅乐律黄钟、唐魏延陵律黄钟乃笙管乐四字调宫音；后魏、东魏、北齐律黄钟乃笙管乐亚凡调宫音；唐俗乐律黄钟乃笙管乐上字调宫音。乐工以不变应万变，就是这个道理。被乐工悄然抵制的恐怕非李照新律一例。

张振涛把北方笙管乐社遵循着古老的黄钟标准这一现象，归结为中国封建社会高度的稳定性必然导致的文化传统的持续性。其中笙管乐十二律实践中形成的乐律学体系自身的严密性、保守性、兼容性、灵活性、广泛性更是深刻的内在原因。

作者单位：太原师范学院
（湖南师范大学研究生导师）

《中国传统复调音乐》

于苏贤著　　定价：49.00 元

“本书研究的对象就是在有着几千年文明史的中国大地上形成发展起来的，其建筑材料中蕴含着中华民族最古老、最纯粹的遗传基因的原生态复调音乐。”

——见“总论”

《音乐文学概论》

庄捃华著　　定价：20.00 元

在中国当代音乐文学史上，庄捃华对音乐文学基础理论的研究探索具有拓荒意义。她的这部经后人整理出版的著作，包括了作者在中国音乐学院同名课程的授课讲义及四篇论文。原教授对象是音乐文学系和作曲系的学生，意在剖析音乐文学（歌词、歌剧）的创作规律。

人民音乐出版社 2006 年 12 月出版